érudit
www.erudit.org

Article

« Traduire Juan Carlos Onetti : entre l'ambiguïté structurelle et l'ambiguïté immédiate »

Louis Jolicoeur

Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 45, n° 1, 2000, p. 52-64.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/003269ar

DOI: 10.7202/003269ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:45

Traduire Juan Carlos Onetti : entre l'ambiguïté structurelle et l'ambiguïté immédiate

LOUIS JOLICŒUR
Université Laval

RÉSUMÉ

L'ambiguïté propre à toute œuvre d'art, en particulier l'œuvre littéraire, peut se diviser en deux catégories : l'ambiguïté structurelle, sur laquelle repose la logique de l'œuvre dans son ensemble, et l'ambiguïté immédiate, qui touche au style, à la personnalité d'un auteur. Les problèmes engendrés par la traduction de l'œuvre de Juan Carlos Onetti offrent une excellente illustration de la distinction qu'il faut faire entre ces deux types d'ambiguïté.

ABSTRACT

There are two types of ambiguity inherent in any work of art, especially a literary work: structural ambiguity associated with the logic of the work as a whole, and immediate ambiguity, associated with style and the author's personality. The difficulties encountered in translating the work of Juan Carlos Onetti are an illustration par excellence of the distinction that needs to be made between these two types of ambiguity.

MOTS-CLÉS/KEYWORDS

Juan Carlos Onetti, traduction littéraire, littérature latino-américaine, ambiguïté structurelle, ambiguïté immédiate

INTRODUCTION

La réflexion proposée ici s'inspire de l'idée qu'en littérature, l'absence (les creux du texte, l'ambiguïté délibérée) crée l'espace même d'où le lecteur peut repérer la présence de l'auteur et interpréter le sens de son propos, lui permettant ainsi d'intervenir dans le processus de lecture, c'est-à-dire d'être ce que l'on appelle un lecteur actif[1].

Cette *action* du lecteur doit être reliée à une démarche plus globale, à une vision plus large de l'art, celui de la traduction en l'occurrence, c'est-à-dire la possibilité d'intervention de celui qui est confronté à un objet (une œuvre d'art, une expression linguistique, un symbole). Or, s'il y a intervention, il doit forcément y avoir dialogue. Et pour qu'il y ait dialogue, il faut qu'un espace soit accordé à chaque partie, c'est-à-dire qu'il faut que le créateur laisse au consommateur de l'objet créé une place dans la structure de cet objet, un point à partir duquel pénétrer en son sein.

Cette ouverture, cette faille nécessaire, là où l'objet s'offre et s'humanise, il s'agit forcément d'un point multiple. En effet, le propre d'une expression, linguistique ou autre, est d'offrir plusieurs portes d'entrée, plusieurs clés d'accès. C'est là l'ambiguïté de tout message, ambiguïté dont le but n'est pas de désorienter délibérément l'autre, mais bien de lui suggérer des pistes plutôt que de lui imposer des réponses, et de lui donner différentes possibilités d'interaction plutôt qu'une seule, étant entendu que chacun ne perçoit toujours qu'une partie d'un objet, que quelques-uns des nombreux niveaux d'interprétation du message.

Umberto Eco (1972 : 125) cerne bien la question lorsqu'il explique que *le message à fonction esthétique est avant tout structuré de manière ambiguë*. Un commentaire que l'on peut certainement appliquer à la traduction, surtout si l'on adopte le concept de *lecteur actif*, et si cette action s'articule autour de l'absence décrite plus haut.

Dans le cadre de la proposition formulée ici, notons que l'*action* est vue comme une dynamique d'intervention et de dialogue, souhaitable, voire nécessaire à la bonne compréhension du texte littéraire, entre un lecteur et un objet — un auteur, un texte, la combinaison des deux. Cette *action* s'oppose ainsi à la relative passivité du lecteur d'une chronique, d'un journal, d'un feuillet publicitaire, d'un mode d'emploi, d'un panneau électoral, ou de tout autre texte sans prétention littéraire, dont la lecture serait avant tout une recherche d'information, une opération par conséquent plus linéaire que celle que nous associons généralement à la lecture d'un texte littéraire. Précisons, à cet égard, qu'une lecture ne se fait jamais strictement à un seul niveau : le lecteur du mode d'emploi d'un réfrigérateur ne lit pas seulement l'information qui s'y trouve ; il peut en effet repérer d'abord la langue utilisée, puis la qualité et l'origine géographique de cette langue, ou de la traduction, s'il reconnaît qu'il s'agit d'une traduction ; il peut également s'arrêter au style utilisé, au ton, à la précision, voire à la ponctuation, aux caractères, etc. Ce sont tous là, sans doute, différents niveaux de lecture. Ce qu'il faut comprendre, ici, c'est que le texte d'information n'a pas comme caractéristique première la pluralité des niveaux de lecture, du moins qu'il n'a pas à être lu en vertu de ces différents niveaux pour être saisi dans son essence.

Cette action qui s'oppose à la passivité, si elle se fonde sur le dialogue entre lecteur et auteur, elle peut aussi être le résultat d'une certaine absence, apparente, de l'auteur. Ces absences sont d'ailleurs fréquentes dans la littérature actuelle. Pensons à des romans comme celui de Gabriel García Márquez, *Chronique d'une mort annoncée* (1981), où c'est le narrateur qui est délibérément absent, du moins dont l'identité est absente, systématiquement évacuée, pour le bon fonctionnement du récit. Pensons aussi au roman *L'absence* (1981), de Peter Handke, où c'est bien l'auteur lui-même, et non quelque personnage l'incarnant, qui paraît absent, mais d'une manière qui contribue nettement à l'esthétique du texte et, en dépit de l'apparent paradoxe, à la création d'un dialogue dynamique entre l'auteur et le lecteur, puis entre le lecteur et le texte : c'est en effet parce que l'auteur est partiellement absent que l'on cherche sa présence, et c'est parce que son texte est troué d'absences que l'on doit reconstruire ce texte.

Précisons cependant que dans ce texte que l'on reconstruit pour le comprendre, le posséder, puis le traduire, les trous ne peuvent bien sûr pas coïncider exactement avec ceux de l'original ; c'est donc dans l'équivalence de l'effet, dans une certaine géométrie, pourrions-nous dire, plutôt que dans l'emplacement réel de ces trous et absences, que nous rejoindrons l'auteur. À ce propos, notons également que l'équivalence recherchée est ici entendue en fonction de l'effet créé. Une traduction est ainsi jugée équivalente dans la mesure où l'effet combiné du sens, du style, du ton, de la musicalité, etc., se trouve le moins altéré possible en traduction. Or, cette équivalence n'est guère facile à mesurer ; en outre, l'effet d'un texte varie d'une personne à l'autre, voire d'un contexte à l'autre chez une même personne. C'est donc forcément d'une approximation qu'il s'agit ici, ou d'une moyenne, établie à partir d'un consensus, plus ou moins tacite, imposé par le contexte historico-culturel (d'où sans doute le besoin de retraduire chaque demi-siècle) et par l'usage.

Ce propos sur l'interprétation puis la reproduction du texte au moyen du dialogue, outre qu'il établit la base du travail du traducteur en vertu du jeu esthétique que crée l'absence, postule un autre principe : l'espace que doit habiter le lecteur, c'est-à-dire le texte, mais aussi l'espace reproduit à partir de celui de l'auteur, l'espace imaginé, etc., c'est également celui du traducteur. Or, lorsque le lecteur est un traducteur, l'espace qu'il occupe peut être plus vaste, ou plus restreint, que lorsqu'il est un simple lecteur — selon le sentiment de liberté ou de limite que lui procure le fait de traduire le texte. Le traducteur est donc un lecteur dont l'intervention dans le texte à traduire ainsi que le dialogue avec l'auteur de ce texte auront des conséquences directes sur l'effet obtenu dans sa traduction.

Il peut paraître inusité de considérer l'absence de l'auteur comme un appel, comme une ouverture permettant au lecteur d'intervenir dans le texte et d'établir une relation intime avec celui-ci et, par là, avec l'auteur lui-même. Il peut également être risqué de voir le traducteur comme un lecteur avant tout (la lecture active est souhaitable et intrinsèquement liée au travail de traduction, mais elle comporte en effet un danger, celui de l'excès : une lecture trop active risque d'entraîner le lecteur bien au-delà de l'intention de l'auteur). Or, ce danger peut être contourné dans la mesure où le processus de traduction est encadré par une réflexion globale portant sur les différents éléments du texte et de l'auteur, et assorti de balises permettant d'identifier et d'éviter les risques de mésinterprétation. Notons en outre que l'importance donnée ici à l'auteur est circonstancielle. L'objectif n'est pas de contribuer à la polémique sur la présence de l'auteur dans le texte et sur la difficulté de distinguer l'un de l'autre, ni de contribuer au ballet terminologique qui entoure les concepts de littéralité et littérarité (d'un côté : la fidélité à l'œuvre, le respect de la culture d'origine, l'élargissement de la langue d'arrivée, l'audace, l'étrangeté, le dépaysement, l'importation ; de l'autre : le respect du génie de la langue d'arrivée, le besoin d'adaptation, la transfusion du sens, la naturalisation, l'esthétique, etc.). La reconnaissance de l'auteur ne vise en effet qu'à éviter que l'on lise puis traduise un texte en faisant abstraction de son contexte de production, et le dialogue avec l'auteur n'a comme but que d'assurer une dynamique de la traduction plus susceptible de produire des textes traduits équivalents dans leur effet aux textes de départ.

C'est à cette fin qu'est présentée ici, avant de passer à l'analyse de quelques exemples de la démarche proposée, une façon schématique de situer la place de la traduction dans la production de l'œuvre littéraire.

1. LA PLACE DE LA TRADUCTION DANS LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

1.1 Écriture du texte de départ

Un auteur, reflet d'une culture, d'une époque et d'une langue, écrit un texte qui est le produit d'un élan créatif, d'un désir d'expression. L'auteur est le détenteur du texte, avec lequel il entretient une relation intime et privilégiée. Dans ce texte, s'il s'agit d'un texte de fiction, se trouvent entremêlées l'histoire racontée par l'auteur, ainsi que la trace de l'auteur lui-même, trace qu'il aura laissée plus ou moins délibérément (les lecteurs ne voient certes pas tous la même trace, ils la créent même en partie, mais cela fait partie de l'ambiguïté inhérente à toute esthétique).

1.2 Publication du texte de départ

Une fois le texte publié (devenu public), il n'appartient plus à son auteur : seul le lecteur le possède. Or, avant de se mettre à lire, le lecteur a sans doute commencé à se forger une idée, à se créer une impression sur ce qu'il va lire. Il aura déjà lu cet auteur, on lui en aura parlé, il aura feuilleté une entrevue, une critique d'une de ses œuvres, voire de celle qu'il s'apprête à lire. Peut-être même n'a-t-il été attiré que par le titre ou la quatrième de couverture. De quelque manière que ce soit, il est fort probable qu'il aura des attentes, qu'il commencera à marquer sa lecture avant même que celle-ci n'ait commencé. Il possède le texte qu'il va lire, mais il sait que ce texte est déjà habité.

1.3 Lecture du texte de départ

Si l'auteur n'est plus détenteur de son texte, il s'exprime à travers ce texte et, en principe, doit y être reconnu. À cette fin, l'auteur aura laissé ce que nous venons d'appeler sa trace : des pistes, des repères, voire des tics — stylistiques, thématiques, culturels, géographiques, chronologiques, etc. Par conséquent, si l'œuvre doit être *ouverte*, comme le suggère Umberto Eco (1965), de façon à ce que le lecteur puisse y entrer et interagir avec l'auteur, elle doit également comporter une limite dans cette ouverture, limite nécessaire à la reconnaissance de l'auteur.

Le lecteur comprendra le texte, l'aimera plus ou moins, s'y investira, s'y retrouvera jusqu'à un certain point. En dernière instance, il pourra le reproduire — le relire, en parler, le faire lire à quelqu'un, le traduire. Si le lecteur souhaite reproduire le texte, c'est qu'il est touché, séduit, *attiré*, et qu'il veut explorer ce qu'il pressent dans sa lecture. Il occupe une place dans le texte, une place que l'auteur lui a ménagée (là encore : plus ou moins délibérément) en parsemant son récit d'absences, de failles, de creux à remplir. L'auteur ignore comment le lecteur occupera cette place, car il n'a d'expérience que la sienne propre, comme lecteur lui-même — pas nécessairement le meilleur — de son texte. Le lecteur reconstruit donc le texte à sa guise et selon ses besoins, la qualité esthétique du texte pouvant se définir par le délicat dosage de l'ambiguïté qui permettra au texte d'exprimer un auteur et, à la fois, de se prêter au désir d'un lecteur.

En somme : l'auteur produit un texte qui cesse de lui appartenir dès qu'il est public, le lecteur en devenant le détenteur à des fins qui lui sont propres, mais parmi lesquelles se trouve le plaisir de reconnaître l'auteur (même si cette reconnaissance peut en partie être le résultat d'une invention).

1.4 Écriture du texte d'arrivée

Si le lecteur décide de reproduire le texte, s'il devient lecteur-traducteur, c'est, idéalement, qu'il a été *attiré*, qu'il veut connaître davantage et partager : une histoire, mais aussi un auteur. Ainsi, son moteur est d'abord le plaisir de connaître et de côtoyer un texte, dans lequel un auteur s'exprime au moyen d'absences qui sont autant d'appels à l'autre, puis le désir de proposer un plaisir semblable à des lecteurs qui, sans traduction, en seraient privés.

Le traducteur doit traduire l'ambiguïté inhérente à toute esthétique, car c'est

souvent en elle que se révèle l'auteur et par elle que se crée l'*attirance* lecteur/texte (lecteur/auteur), l'ambiguïté s'inscrivant par là même au cœur du processus de décodage du message et de l'intervention du lecteur dans le texte. Mais il ne suffit pas de dire qu'il faut traduire l'ambiguïté, car s'il y a celle (appelons-la *structurelle*) sur laquelle s'appuie la trame narrative de l'œuvre de fiction et se développe son esthétique, il y a aussi une autre ambiguïté (appelons-la *immédiate*), plus près de l'auteur lui-même, ambiguïté qui parfois se confond à la précédente (et dont il n'y a guère lieu alors d'essayer de l'en distinguer), mais qui, d'autres fois, loin des artifices de la narration, est l'expression d'un auteur que l'on doit aussi retrouver en traduction (jeux de mots, métaphores, associations d'idées, déplacements qualificatifs[2], etc.).

Le traducteur, plutôt que de chercher sa place exacte dans l'échelle littéralité-littérarité, doit faire en sorte que sa traduction soit intrinsèquement cohérente et efficace, puis que cette cohérence et cette efficacité soient le plus possible équivalentes à celles du texte d'origine. Cette équivalence ne sera obtenue que dans la mesure où est reproduit l'*effet*, c'est-à-dire les choix lexicaux, l'équilibre des phrases, la musicalité, le mouvement, le ton, la poésie, l'atmosphère des lieux et des époques, les niveaux de lecture. En outre, afin de baliser davantage l'équivalence souhaitée, les éléments constituant l'*effet* du texte doivent être reliés à l'auteur : le contexte sociohistorique et la culture dans lesquels celui-ci se situe, le courant auquel il appartient, les raisons pour lesquelles il écrit, son style et ses habitudes littéraires.

Le traducteur, à son tour, produit ainsi un texte qui lui appartient, avec lequel il entretient une relation intime et privilégiée, et dans lequel, s'il s'agit d'un texte de fiction, se trouvent entremêlées une histoire qu'il n'a pas inventée (ce qui le libère de l'obligation de créer une histoire et le laisse avec seul l'acte d'écrire — ou, si l'on veut, seul avec l'acte d'écrire) et la trace d'un auteur autre que lui-même. Certes, à la trace de l'auteur s'ajoutera jusqu'à un certain point la sienne propre, mais par égard envers cet auteur, ainsi qu'envers le lecteur qui s'est généralement créé des attentes autour de cet auteur, le traducteur doit tenter le plus possible de distinguer, tant pour lui-même que pour son lecteur, les traces de l'un et de l'autre.

Le texte produit sera le résultat de l'*attirance* qu'il a sentie, du plaisir qu'il a eu à lire, à traduire et à envisager le plaisir de son lecteur, et enfin de l'art avec lequel il a reconnu puis reproduit l'*effet* du texte (y compris la trace de l'auteur).

1.5 Publication du texte d'arrivée

Une fois la traduction publiée (devenue publique), celle-ci cesse aussi d'appartenir à son auteur, lequel, bien qu'il s'agisse là d'un fait relativement abstrait pour bien des lecteurs, est en l'occurrence un traducteur. La nuance a certes son importance, ne serait-ce que sous le rapport plutôt pragmatique des droits d'auteur. Mais l'essentiel est de relever que le rapport au texte, c'est-à-dire ce lien intime et étroit entre celui qui écrit et cela qui est écrit et qui sera lu, est dans les deux cas sensiblement le même.

Le lecteur du texte d'arrivée, désormais seul détenteur de ce texte (comme le lecteur du texte de départ était seul détenteur de son texte), aura fort probablement, avant de commencer sa lecture, les mêmes attentes que le lecteur du texte de départ. Il peut être déçu, mais il serait regrettable que ce soit à cause de la traduction.

1.6 Lecture du texte d'arrivée

Le lecteur du texte d'arrivée doit pouvoir à son tour l'interpréter à sa guise et y retrouver la trace de son auteur. Il doit pouvoir, de la même façon que le lecteur du texte de départ, souhaiter le reproduire — le relire, en parler, le faire lire à quelqu'un, voire le traduire à nouveau, y compris dans la langue de départ, si l'exercice l'attire, l'important n'étant pas d'obtenir une identité formelle, mais bien, là encore, une équivalence dans l'*effet*. Le lecteur doit en outre pouvoir être touché, séduit, *attiré*, d'une façon équivalente, et donc occuper une place dans le texte, une place que l'auteur (ici, du texte d'arrivée, c'est-à-dire : le traducteur) lui a ménagée en parsemant à son tour son récit d'absences, de failles, de creux à remplir, qui n'ont pas à correspondre strictement à ceux de l'original, mais dont la géométrie, comme il a été proposé plus haut, doit être du même type.

2. AMBIGUÏTÉ STRUCTURELLE, AMBIGUÏTÉ IMMÉDIATE : LE CAS DE JUAN CARLOS ONETTI

J'ai proposé plus haut d'envisager deux types d'ambiguïté : l'ambiguïté *structurelle*, sur laquelle s'appuie la trame narrative de l'œuvre, et l'ambiguïté *immédiate*, expression du style, de la personnalité littéraire d'un auteur. Nous allons maintenant analyser quelques exemples de ces deux formes d'ambiguïté, tirés du roman *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, exemples qui nous aideront par ailleurs à illustrer les questions de traduction de l'auteur et de reproduction de l'effet.

Étant donné l'importance apportée ici à l'auteur, avant d'entreprendre l'étude des exemples, il nous faut, même si ce n'est que brièvement, dresser un certain profil de l'auteur : Juan Carlos Onetti, né à Montevideo, Uruguay, en 1909, est mort à l'âge de 84 ans à Madrid, en mars 1994. Sa carrière d'écrivain commence à une époque où les lettres prennent un tournant fondamental en Europe, ainsi que dans le cône sud de l'Amérique (Argentine, Uruguay, Chili), ce véritable creuset de culture européenne. Bien qu'il n'ait été véritablement reconnu que dans les années 1960 en Amérique latine et en Espagne, et dans les années 1970 dans le reste de l'Europe et en Amérique du Nord, Onetti commence à écrire dès le début des années 1930. Des nouvelles d'abord, puis des romans, dont la plupart sont désormais traduits en français, en anglais, en italien, en allemand et bientôt en d'autres langues (signalons également qu'en 1980, Juan Carlos Onetti a obtenu le prix Cervantès — la plus haute distinction littéraire d'Espagne — pour l'ensemble de son œuvre).

Onetti appartient, avec Julio Cortázar (Argentine), Ernesto Sábato (Argentine) et Juan Rulfo (Mexique), pour ne nommer que ceux-là, à la seconde génération des auteurs latino-américains contemporains. Avant eux, dans les années 1920, la génération des pionniers, les Miguel Angel Asturias (Guatemala), Alejo Carpentier (Cuba), Roberto Arlt (Argentine), Jorge Luis Borges (Argentine), traçait pour Onetti et ses pairs la voie d'une nouvelle écriture, souple et dynamique, innovatrice et fantaisiste, fluide et fragmentée à la fois, plus photographique — certains diraient phénoménologique — que psychologiste. Une profonde coupure dans l'évolution du roman était ainsi consommée, donnant aux mots une texture, une vitalité maintenant présentes dans l'ensemble du roman hispano-américain. Cette nouvelle écriture, qui ne cesse de se développer, on la retrouve désormais, sous des formes

diverses, chez les nombreux auteurs qui ont suivi les traces de leurs aînés, tant en Amérique latine qu'ailleurs dans le monde.

Outre les Latino-Américains, d'autres écrivains ont influencé Onetti, tant dans ses thèmes que dans son style. En Europe : Camus et Sartre, pour le regard froid et sans concession, pour la ville et l'aliénation qu'elle porte, pour une certaine rébellion solitaire aussi (bien que *Le puits*, que l'on croit souvent inspiré de *La nausée*, ait été écrit la même année que le roman de Sartre et ne pourrait guère, par conséquent, en être une adaptation latino-américaine) ; aux États-Unis : Faulkner, dont le Yoknapatawpha County a pu servir d'inspiration à la ville mythique de Santa Maria qu'a créée Onetti au fil de ses romans (à l'instar de la Macondo de García Márquez), et dont le *as though* a souvent été comparé au *como si* d'Onetti (observation particulièrement pertinente ici, où nous nous intéressons aux métaphores et comparaisons présentes dans *Les adieux*).

Tous ces éléments sont importants à l'heure de traduire Onetti car, si son style et ses thèmes peuvent parfois étonner, déconcerter, voire choquer, les recoupements qu'une bonne connaissance de l'auteur nous permet de faire contribuent à mieux cerner l'origine ainsi que le sens de ces caractéristiques. Et parmi celles-ci, il faut noter que la plus importante est sans doute l'ambiguïté, une ambiguïté tant de forme que de substance qui constitue un moyen privilégié d'intervention du lecteur dans le texte et qui contribue ainsi à ce que s'établisse un certain dialogue, indispensable selon Onetti lui-même, avec l'auteur. Cette ambiguïté que le traducteur doit au premier chef reconnaître et tenter de reproduire, elle est particulièrement présente dans le roman qui nous intéresse ici.

Nous n'entrerons pas dans le détail du roman d'Onetti, mais disons seulement que, dans ce récit tout en nuances, c'est une vision radicale de la solitude que nous propose l'auteur. Il raconte une histoire simple, austère, dont la beauté ne provient pas tant des faits que de tout ce qui les entoure, le temps voilé, le décor disséqué, les images figées, ainsi que des phrases mêmes qui les illustrent, parfois lentes et voluptueuses, parfois plus insolites et audacieuses. Et dans cet univers trouble, que seuls deux personnages principaux habitent — comme si l'auteur avait voulu accentuer la désolation de ce village perdu, de cet homme renfrogné et énigmatique qui y arrive un jour —, le lecteur, perplexe, finit par se demander où se trouve l'intrigue, le nœud, voire le protagoniste : est-ce bien, en effet, l'homme décrit, ou le narrateur qui le décrit et dont la crédibilité va en diminuant au fur et à mesure que se déroule le récit ? Ce que le lecteur tardera à voir, cependant, grâce à cet art de l'artifice avec lequel Onetti marie le vraisemblable à l'invraisemblable et endort ainsi le sens critique du lecteur, c'est qu'il y a effectivement ambiguïté délibérée (structurelle, sans aucun doute) quant au protagoniste de cette histoire, mais que ce dernier, en réalité, n'est ni l'homme ni le narrateur, mais bien le lecteur lui-même.

Ainsi, la force du roman, son intérêt, ce n'est pas son histoire presque simpliste ; c'est plutôt l'absence remarquable d'objectivité — voire de narrateur véritable — et la façon dont l'auteur amène le lecteur à adopter le point de vue du narrateur.

La tâche du traducteur, dans un tel cadre, sera donc de repérer les indices par lesquels Onetti laisse filtrer son jeu — sans indice, ce n'est plus du jeu, c'est de la dictature, ce qui nous mènerait bien loin de l'intervention du lecteur souhaitée par l'auteur. Cette tâche sera délicate car elle exige que le traducteur reconnaisse puis reproduise la distance entre le narrateur et le récit, le niveau de vraisemblance des

différentes étapes de ce récit, enfin l'ambiguïté plus ou moins prononcée qui entoure le personnage du narrateur et détermine la mesure — variable — de sa crédibilité. Or, cette tâche, on le constatera à l'instant, est mise à l'épreuve avant tout dans les métaphores, comparaisons et autres images, qui constituent autant d'exemples d'ambiguïté parfois structurelle, parfois immédiate.

(Le texte original en espagnol est présenté en premier lieu, suivi des traductions française, italienne et anglaise. Notons que l'objectivité n'est guère aisée pour qui est à la fois critique et critiqué, en l'occurrence traducteur d'Onetti et critique des traductions d'Onetti ; les traductions italienne et anglaise sont ainsi proposées dans le but d'élargir la perspective et de faciliter l'analyse.)

1. […] *no llegaba a creer y ni siquiera sabia qué clase de creencia estaba en juego, qué artificio agregaba yo a lo que veía* […]. (Onetti 1981 : 34)

   […] je n'arrivais pas à croire, je ne savais même pas que croire, ni quel élément j'ajoutais à ce que je voyais […]. (Onetti 1994 : 104)

   […] *non arrivavo a credere e neppure sapevo che razza di convinzione era in gioco, quale artificio io aggiungevo a tutto ciò che vedevo* […]. (Onetti 1979 : 29)

   […] *I did not come to believe or even to know what kind of belief was at stake, what artifice I added to what I saw* […]. (Onetti 1990 : 11)

L'intérêt de ce passage vient avant tout de l'expression *clase de creencia*. Il ne s'agit pas ici d'une métaphore ni même d'une comparaison à proprement parler et, si l'on peut parler d'image, c'est surtout en vertu de l'aspect inusité de l'expression. Comme tout ce qui a trait à la crédibilité est important dans le roman *Les adieux*, il faut accorder une attention particulière à chaque cas où celle-ci est mise en jeu, tant en regard du narrateur lui-même que du manque de foi que celui-ci prête à l'homme. Or, le problème ici vient du mot *creencia*, *croyance* en traduction littérale, mais qu'aucun substantif français ne parvient réellement à rendre dans le contexte. *Croyance*, *foi*, *conviction*, en effet, semblent tous maladroits, voire tout simplement erronés. Le traducteur italien propose *convinzione — conviction —*, mais ce mot semble évacuer l'allusion essentielle au fait de *croire*, devenant par le fait même aussi peu heureux que le mot *fiducia — confiance —* utilisé à maints endroits dans de semblables contextes par le traducteur italien. L'anglais *belief* souffre du même mal, le terme nous ramenant sur le terrain de la *foi* ou de la *croyance*. La traduction française proposée, *je ne savais même pas que croire*, bien qu'elle fasse d'une expression substantive une expression verbale et qu'elle élimine en partie l'aspect inusité de l'expression, paraît respecter davantage cette ambiguïté finement dosée qui entoure ici toute la question du *croire*.

2. […] *supe de pronto que los sobres marrones escritos a máquina eran de ella y que la mansa alegría de su cara me había sido anticipada, una vez y otra, con minuciosas depresiones correspondientes, por la dulzura incrédula del perfil del ex jugador de básquetbol.* (Onetti 1981 : 57)

   […] je sus immédiatement que les enveloppes brunes écrites à la machine venaient d'elle et que le calme serein de son visage m'avait été annoncé, plus d'une fois, avec une foule de petits signes correspondants, par la douceur incrédule du profil de l'ex-joueur de basket-ball. (Onetti 1994 : 122)

   […] *seppi d'improvviso che le buste marroni scritte a macchina erano sue, di lei, e che la mansueta allegria del suo viso mi era stata anticipata, una e piú volte, con minuziose*

depressioni corrispondenti, dalla dolcezza incredula del profilo dell'ex giocatore di pallacanestro. (Onetti 1979 : 41)

[…] *I knew suddenly that the brown typed envelopes were from her and that the meek happiness of her face had been anticipated for me, at one time or another, by the incredulous sweetness of the profile of the former basketball player.* (Onetti 1990 : 19)

L'image surgit ici dès lors que l'on s'arrête à l'invraisemblance du propos : l'homme aurait annoncé le visage de la jeune fille au narrateur par son *profil*, dont on apprend par ailleurs qu'il a une *douceur incrédule*. Tout l'art d'Onetti réside justement dans cette manière de dire l'invraisemblable comme si de rien n'était, trompant le lecteur mais lui laissant le loisir de débusquer le piège s'il veut s'en donner la peine. Dans cet exemple, où l'ambiguïté est bien rendue dans toutes les traductions, il faut aussi noter l'adjectif *incrédule* pour décrire la *douceur du profil*. Il y a là aussi une image, la douceur n'ayant guère coutume d'être considérée comme *incrédule*. Et dans cette image, l'incrédulité que le narrateur attribue à son personnage par le biais de son profil est, encore une fois, le reflet de l'incrédulité qu'il devrait nous inspirer à nous, lecteurs, ce pourquoi il fallait la traduire fidèlement.

3. *Esta ignorancia profunda o discreción, o este síntoma de la falta de fe que yo le había adivinado, puede ser recordado con seguridad y creído. Porque, además, es cierto que yo estuve buscando modificaciones, fisuras y agregados y es cierto que llegué a inventarlos.* (Onetti 1981 : 75)

Cette ignorance profonde, ou cette discrétion, ou ce symptôme du manque de foi que j'avais décelé en lui, peut être rappelé avec certitude et cru. Car, en outre, il est vrai que je m'étais mis à chercher des modifications, des failles, de nouveaux détails, et il est vrai que j'en vins à en inventer. (Onetti 1994 : 136)

Questa ignoranza profonda o questa discrezione, ovvero questo sintomo di mancanza di fiducia che io gli avevo attribuito con la mia intuizione, può essere ricordato con certezza e creduto. Perché, inoltre, è certo che io continuai a cercare modifiche, fratture e legami, ed è certo che finii per inventarli. (Onetti 1979 : 51)

This profound ignorance or discretion, or this symptom of the lack of faith which I had guessed in him, can be remembered with assurance and believed. Because, besides, it is true that I was looking for modifications, cracks, or additions, and it is true that I came to invent them. (Onetti 1990 : 26)

Le *symptôme du manque de foi*, est-ce là une image ? À première vue, non, sans doute. Mais ce manque de foi que le narrateur attribue à l'homme, c'est à nouveau chez le lecteur qu'il devrait naître, face au narrateur. En cela, à défaut d'être une image véritable, ce passage constitue un autre exemple d'ambiguïté (plus structurelle qu'immédiate ici), ambiguïté qui, nous l'avons vu, se retrouve fréquemment dans les images d'Onetti. Ainsi, puisqu'il *fonctionne* de la même façon que les images que nous avons vues jusqu'ici, et qu'il dévoile ce que cachent les nombreuses métaphores, comparaisons et autres images du roman, le passage peut légitimement être considéré comme une image.

Notons que l'étonnement que peut ressentir le lecteur devant cette modification subite de la distance entre le narrateur et le récit ne doit pas aveugler le traducteur : ce dernier doit plutôt observer qu'il y a ici une démonstration manifeste du manque de crédibilité du narrateur. Il doit donc tenter de reproduire le plus fidèlement possible cet effet du texte original, ce que le traducteur italien ne réussit pas tout à fait, utilisant à nouveau le mot *fiducia* (*confiance*) pour traduire *fe*.

Plus loin, Onetti offre à son lecteur non seulement un indice, mais une véritable révélation : *puede ser recordado con seguridad y creído… llegué a inventarlos*. Si ce passage non plus ne constitue pas une image à proprement parler, il s'apparente au cas précédent et peut à son tour, pour la même raison, être considéré comme une image. L'important ici était de traduire ce passage de façon littérale, malgré la maladresse engendrée car, bien plus important que le style, c'était la révélation du manque total de crédibilité de l'auteur qu'il fallait reproduire. Les trois traductions, maladroites certes, ont conservé la révélation.

4. *En la sonrisa con que escuchaba a Gunz, estaría, exhibida, casi agresiva, la incredulidad esencial que yo le adiviné a simple vista, la soñolienta ineptitud para la fe* […]. (Onetti 1981 : 100)

   Dans le sourire qu'il avait en écoutant Gunz, devait se trouver, exhibée, presque agressive, l'incrédulité essentielle que j'avais devinée en lui à première vue, sa somnolente incapacité de croire […]. (Onetti 1994 : 156)

   Nel sorriso con cui ascoltava Gunz, doveva risiedere, esibita, quasi aggresiva, l'incredulità essenziale che io intuii in lui a prima vista, la sonnolenta inettitudine alla fiducia […]. (Onetti 1979 : 65)

   In the smile with which he listened to Gunz, there was an almost aggressive display of the essential incredulity which I had guessed at first sight of him, a dreamy inability to have faith […]. (Onetti 1990 : 36)

C'est ce qui se dégage du *sourire* qui constitue ici une image — attitude caractéristique de l'auteur, chez qui l'insolite surgit souvent de cette observation froide et photographique, phénoménologique plus que psychologique, des êtres et des choses. Le *sourire* devient ainsi le reflet de l'*incrédulité* et de la *somnolente incapacité de croire* du personnage. Nous avons vu plus haut l'importance que revêt toute allusion au fait de croire ou de ne pas croire, d'où la traduction de *soñolienta ineptitud para la fe* par *somnolente incapacité de croire*, le mot *foi* étant plutôt équivoque dans le contexte (comme le mot italien *fiducia*, *confiance*, semble encore une fois erroné, l'anglais *have faith* ayant gagné à être remplacé par *to believe*). Notons également l'importance du mode dans le verbe *estaría*, où il faut voir un autre indice de la non-objectivité du narrateur (ambiguïté structurelle) ; le conditionnel français n'évoquant pas de la même manière que l'espagnol le doute, il y avait lieu de moduler, d'où le passage : *devait se trouver*. La même forme apparaît dans la traduction italienne (*doveva risiedere*), mais cette nuance est perdue en anglais (*was*, au lieu de *must have been*). Enfin, le verbe *deviner* semble plus près de l'idée de l'invention que le verbe italien *intuire*.

5. *Aparte de esto, no era nada más que pómulos, la dureza de la sonrisa, el brillo de los ojos, activo e infantil. Me costaba creer que pudiera hacerse una cara con tan poca cosa : le agregué una frente ensanchada y amarilla, ojeras, líneas azules a los lados de la nariz, cejas unidas, retintas.* (Onetti 1981 : 114)

   Outre cela, il n'était que pommettes saillantes, la dureté du sourire, l'éclat des yeux, alerte et puéril. J'avais du mal à croire qu'il pût se forger un visage avec si peu de choses : je lui ajoutai un front large et jaune, des cernes, des lignes bleues de chaque côté du nez, des sourcils unis, bien foncés. (Onetti 1994 : 167-168)

   A parte ciò, non era altro che zigomi, la durezza del sorriso, lo sfavillio degli occhi, attivo e infantile. Mi costava credere che si potesse fare un volto con cosí pochi elementi : gli aggiunsi una fronte allargata e gialla, occhiaie, linee azzurre ai lati del naso, sopracciglia unite, castano scure. (Onetti 1979 : 74)

Apart from this, he was no more than cheekbones, the hardness of a smile, the active and childish sparkle of eyes. It was hard for me to believe that a face could be made of so little : I added a wide, yellow forehead, rings under his eyes, blue lines along the edges of his nose, very dark, linked eyebrows. (Onetti 1990 : 41)

Dans cette figure, typique du déplacement qualificatif décrit par Bousoño (1952), la première phrase met en scène une description de l'homme qui devient une image par la façon avec laquelle l'auteur limite les traits de l'homme aux éléments mentionnés (l'image est inusitée tout en nous convainquant que l'homme n'est en effet guère plus que des *pommettes*, un *dur sourire*, un *éclat dans les yeux*). Ce passage est également intéressant en ceci que les adjectifs *alerte* et *puéril* se rattachent à la fois à *éclat* et à *il*. Cette ambiguïté typique de l'auteur, qui ne consitue ici qu'un jeu immédiat mais qu'il faut évidemment respecter et reproduire si l'on veut rendre Onetti reconnaissable en traduction, fonctionne dans la mesure où le genre du substantif *éclat* et du pronom *il* est le même. Or, les genres varient fort entre le français, l'espagnol et l'italien, pour des mots à l'étymologie commune. Le hasard n'est donc pas très bon maître en la matière. Mieux vaut relever le fonctionnement, puis l'effet du passage. Les traductions sont ici fidèles à cet égard, mais si les genres avaient rendu le jeu impossible, plutôt que de respecter littéralement le lexique au détriment de l'idée, il eût été préférable de rendre ce jeu en utilisant d'autres termes.

Quant à la deuxième phrase, l'image surgit avec le verbe *agregar* (*ajouter*). En *ajoutant* des traits à l'homme, le narrateur n'en donne guère une description réaliste. C'est une trace on ne peut plus claire du manque de crédibilité du narrateur, un exemple probant de l'ambiguïté structurelle du roman. Il fallait conserver l'aspect insolite ainsi que le manque de crédibilité du narrateur qui se dégagent du passage, ce qui a été fait dans les trois traductions.

6. *Sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante muchos minutos y dentro de ella crecían la rabia, la humillación, el viboreo de un pequeño orgullo atormentado.* (Onetti 1981 : 124)

   Je sentis de la honte et de la rage, ma peau ne fut que honte pendant plusieurs minutes et en elle croissaient la rage, l'humiliation, la trépidation d'un petit orgueil tourmenté. (Onetti 1994 : 176)

   Sentii vergogna e rabbia, la mia pelle fu vergogna per parecchi minuti e dentro di essa crescevano la rabbia, la umiliazione, il serpeggiare d'un piccolo orgoglio tormentato. (Onetti 1979 : 79)

   I felt shame and rage ; my skin crawled with shame for several minutes, and within it I felt the rage growing, the humiliation, the writhing of a small tormented pride. (Onetti 1990 : 45)

La première métaphore, *mi piel fue vergüenza* (*ma peau ne fut que honte / la mia piele fu vergogna/my skin crawled with shame* — aucune difficulté de traduction, encore que l'ajout de *crawled* en anglais atténue inutilement l'effet d'étrangeté), est complétée par une autre image créée par l'impression de dédoublement du référent du pronom *ella* (*elle*) : est-ce *piel* (*peau*) ou *vergüenza* (*honte*) ? Cet effet ambigu est exactement du même type — immédiat — que ce que l'on retrouve dans l'exemple précédent, où les adjectifs *alerte* et *puéril* pouvaient être rattachés à la fois à *éclat* et à *il*. Comme plus haut, cette image n'affecte pas fondamentalement le sens de la phrase, mais elle doit évidemment être respectée fidèlement, en tant que témoin du

style et de l'esthétique de l'auteur, et comme marque permettant de le reconnaître. Comme plus haut, les genres permettent ici encore de respecter à la fois le lexique et le jeu (*en elle*, *dentro di essa*, *within it*).

La dernière image (*el viboreo de un pequeño orgullo atormentado* / *la trépidation d'un petit orgueil tourmenté* / *the writhing of a small tormented pride*), une métaphore originale, se trouve quelque peu modifiée en français : *trépidation* traduit l'idée de mouvement contenue dans *viboreo* (littéralement : *le fait de serpenter*, de *zigzaguer*), mais perd celle de désordre, d'éparpillement. Or, ici, l'effet à reproduire, sur le plan de l'histoire, c'est d'abord celui de la honte qui envahit le cafetier ; puis, sur le plan du style, c'est l'image qui va accentuer le côté dérisoire de l'orgueil. Ainsi, le mot *trépidation*, au moyen de référents légèrement différents, semble néanmoins arriver à un effet s'apparentant davantage à l'effet original que ne l'aurait permis une traduction littérale. Le traducteur italien, pour sa part, utilise une image fort semblable, et d'effet équivalent, à l'image originale : le verbe *serpeggiare*, utilisé ici comme substantif. L'anglais utilise une forme semblable : *the writhing*.

4. CONCLUSION

Au-delà des qualités ou des défauts des traductions étudiées ci-dessus (l'intérêt de l'exercice n'est pas d'évaluer ces traductions), nous pouvons observer que le processus de traduction proposé ici s'apparente nettement au processus de lecture. Cela n'est pas un hasard : le traducteur a été associé avant tout à un lecteur, actif par choix mais aussi par obligation, la lecture active étant au cœur même du travail du traducteur. En outre, si le lecteur est actif, s'il s'aventure dans cette dynamique de la traduction, c'est, nous l'avons vu également, qu'un texte l'attire, cela grâce à différents artifices qui configurent la beauté de ce texte, au nombre desquels il faut compter les creux et absences qui poussent le lecteur-traducteur à dialoguer avec l'auteur, puis à reproduire le texte. Enfin, dans le mouvement qui pousse le traducteur vers le texte, dans son travail d'interprétation puis de reproduction de ce texte, c'est d'abord le concept d'ambiguïté, tant dans sa forme structurelle qu'immédiate, qui doit guider le traducteur et lui permettre de reconnaître et de traduire l'effet. C'est du moins ce que j'ai tenté de démontrer ici, en particulier au moyen des exemples tirés du roman *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, roman certes exemplaire à cet égard, mais qui relève à la fois d'un phénomène observable à grande échelle.

NOTES

1. Pour une analyse plus détaillée de cette question du lecteur actif et de ses incidences sur la traduction, voir Jolicœur (1995).
2. Pour Carlos Bousoño (1952), le *desplazamiento calificativo* est une figure de style au moyen de laquelle l'auteur met en présence d'un adjectif qualifiant un sujet qui n'est pas celui qui le précède ou le suit immédiatement (qui peut même être sous-entendu) : l'adjectif est ainsi déplacé par rapport à son sujet, souvent dans un but d'euphonie, de dédoublement du sens ou d'ambiguïté délibérée. Jorge Luis Borges (1956), également séduit par le procédé, parle quant à lui de « conjonction efficace d'un adjectif moral et d'un autre physique », dont il donne deux exemples : *La* dolorosa *y* húmeda *eco* (Cervantès) et *Where a* malignant *and* a turbaned *Turk* (Shakespeare).

RÉFÉRENCES

Borges, Jorge Luis (1956) : « Pierre Menard, autor del Quijote », *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.
Bousoño, Carlos (1952) : *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
Eco, Umberto (1965) : *L'œuvre ouverte* (tr. C. Roux et A. Boucourechliev), Paris, Seuil, coll. « Points ».
—— (1972) : *La structure absente* (tr. Uccio Esposito-Torrigiani), Paris, Mercure de France.
García Márquez, Gabriel (1981) : *Chronique d'une mort annoncée* (tr. C. Couffon), Paris, Grasset.
Handke, Peter (1991) : *L'absence* (tr. G.-A. Goldschmidt), Paris, Gallimard.
Jolicœur, Louis (1995) : *La sirène et le pendule — attirance et esthétique en traduction littéraire*, Québec, L'instant même.
Onetti, Juan Carlos (1981) : *Los Adioses*, Barcelone, Bruguera (éd. orig. : 1954).
—— (1994) : Le puits / *Les adieux* (tr. L. Jolicœur), Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 ».
—— (1979) : *Gli addii* (tr. Dario Puccini), Rome, Riuniti.
—— (1990) : *Goodbyes* (tr. Daniel Balderston), Austin, University of Texas Press.